

## Resumo

O *Grande panorama de Lisboa*, obra maior da azulejaria nacional e hoje à guarda do Museu Nacional do Azulejo, pertenceu outrora a um palácio situado na freguesia de Santiago, propriedade da família Ferreira de Macedo no final do século xvii. A investigação apresentada procura esclarecer alguns aspectos relacionados com a execução do grandioso painel e com o perfil sócio-cultural do encomendador. À luz de novos elementos documentais, o artigo discute ainda a questão da autoria do painel, dada há muito ao pintor barroco Gabriel del Barco. ●

## Abstract

The Great panorama of Lisbon, one of the utmost Portuguese masterpieces in tiles, today in the custody of the National Tile Museum, once belonged to a palace located in the parish of St. Tiago and owned by Ferreira de Macedo family in the late seventeenth century.

This article quests to clarify some aspects related not only to the production and painting of the panel, but also to the social cultural profile of the commissioner. In light of new documentary evidence, the article also discusses the question of authorship of the panel, due to Baroque painter Gabriel del Barco. ●

## palavras-chave

AZULEJO  
BARROCO  
GABRIEL DEL BARCO  
PALÁCIO FERREIRA DE MACEDO  
ICONOGRAFIA DE LISBOA

## key-words

TILES  
BAROQUE  
GABRIEL DEL BARCO  
PALACE OF FERREIRA DE MACEDO  
LISBON ICONOGRAPHY

## Arbitragem Científica Peer Review

**Fernando González Moreno**  
Universidade de Castilla-La Mancha

**Alfonso Pleguezuelo**  
Universidade de Sevilla

**Data de Submissão**  
**Date of Submission**  
Mar. 2013

**Data de Aceitação**  
**Date of Approval**  
Fev. 2014

# GRANDE PANORAMA DE LISBOA EM AZULEJO

## NOVOS CONTRIBUTOS PARA A FIXAÇÃO DA DATA, ENCOMENDA E AUTORIA

---

PEDRO FLOR

UAb, Instituto de História da Arte – FCSH/UNL

MARIA JOÃO PEREIRA COUTINHO

Instituto de História da Arte – FCSH/UNL

SÍLVIA FERREIRA

Instituto de História da Arte – FCSH/UNL

SUSANA VARELA FLOR

Instituto de História da Arte – FCSH/UNL

### Introdução

Desde as primeiras notícias sobre a existência de um painel de azulejos representando a cidade de Lisboa vista do Tejo, oriundo do palácio dito de Santiago (fig. 1), situado na freguesia homónima à Sé, que a questão da datação tem sido equacionada (Vieira da Silva, 1932).

Como é notório, a questão da datação em história da arte é sempre um ponto fulcral para um melhor entendimento da própria obra que se analisa, nos seus pressupostos histórico-culturais e técnicos, na sua desejável atribuição a um autor. No caso específico do *Grande Panorama de Lisboa*, esta questão ganha relevância acrescida, pois a cidade que é representada devolve ao observador o retrato de um tempo, fixando para a posteridade um dado momento da vida da urbe, tornando-se assim na principal interrogação durante a abordagem analítica do painel.

A resposta a esta questão primeira permitirá em fase posterior desenvolver uma leitura mais completa e integrada da obra. Por este motivo, qualquer aproximação e interpretação iconográfica de conjunto que se intente realizar sobre o *Grande Panorama de Lisboa* terá de partir obrigatoriamente de uma visão, a mais acurada possível, da sua provável e aproximada datação. A miríade de edifícios representados, civis e religiosos, os equipamentos urbanos como fortes, baluartes, chafarizes, armazéns e casario em geral apresentam características próprias, sendo que a



data de construção de alguns deles, afortunadamente, tem sido confirmada pelas fontes escritas.

Deste modo, a questão da datação do painel revela-se determinante não só para uma apreensão da feição da cidade no tempo da sua representação, mas igualmente, e como acima referíamos, para a procura de uma autoria para a obra.

Todo o trabalho desenvolvido pelos estudiosos do *Grande Panorama de Lisboa*, de entre os quais salientamos o de José Meco como um dos mais minuciosos e ainda actuais, tem sido elaborado no sentido da fixação de uma data para a sua execução, a partir da análise cuidada dos edifícios nele representados, sublinhando aqueles ausentes (Meco, 1994, pp. 85-113).

Como fica dito, Vieira da Silva, o primeiro olissipógrafo a escrever sobre este painel e a analisá-lo depois da sua montagem no Museu Nacional de Arte Antiga, intentou uma primeira datação, baseada essencialmente no pressuposto de que o edifício que se visualizava, abaixo da Igreja de Santa Catarina de Monte Sinai, era o Hospital de S. João Nepomuceno, edifício cuja construção remontava a 1737 (Vieira da Silva, 1932, p. 252). Esta proposta de datação viria a ser recuada por José Meco ao aduzir a esta problemática, entre outros argumentos, o da ausência da representação do remate barroco da torre do Paço da Ribeira da autoria de Antonio Canevari (1681-1764), obra datada de 1728 (Meco, 1994, pp. 98-99).

Nunca será demais relembrar, embora de forma necessariamente sumária, os argumentos que José Meco apresentou no seu artigo de 1994 e reiterados no Seminário Internacional “Visões de Lisboa antes do Terramoto”<sup>1</sup>, que constituem a primeira e indubitável argumentação para uma possível datação deste painel, a saber: i) a feição manuelina que apresentam as janelas do Paço dos Duques de Bragança, revelando uma representação anterior à intervenção joanina de 1712; ii) o facto da

Fig. 1 – Pormenor de *fac-simile* da planta de Lisboa de João Nunes Tinoco (1650), Museu da Cidade.

Fachada do Palácio da família Ferreira de Macedo (Freguesia de S. Tiago – Lisboa).

<sup>1</sup> Seminário Internacional promovido pelo Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, subordinado ao tema: “Visões de Lisboa antes do Terramoto”, o qual decorreu a 18 de Novembro de 2010. Neste Seminário apresentaram-se as linhas gerais do projecto de investigação “Lisboa em Azulejo antes do Terramoto”, bem como alguns resultados preliminares da mesma investigação. Para além da equipa que compõe o projecto em causa, participaram neste encontro outros especialistas nacionais e estrangeiros que têm desenvolvido estudos na área da iconografia olissiponense.

<sup>2</sup> Em 2010, Rafael Moreira, em artigo inédito, intitulado “A data da «Vista de Lisboa» do Museu do Azulejo”, propõe a data de 1716 para a realização do painel, baseando-se numa inscrição romana, existente na mercadoria de uma das embarcações junto a Santos, e que alegadamente corresponderia ao ano exacto da execução da obra. Todavia, este trabalho, amavelmente cedido aos autores deste texto, parece ignorar os argumentos apresentados por José Meco no texto de 1994 já citado, onde se comprovava indiscutivelmente com motivos históricos e artísticos, que o painel dificilmente poderia ser fruto da produção azulejar do período joanino, isto é, posterior a 1706. Como se verá, o presente texto vem igualmente reforçar a tese de que o painel foi executado ainda durante o reinado de D. Pedro II e que, portanto, nunca poderia receber a data de 1716. A inscrição deverá tratar-se da representação de uma marca alfandegária, tal como nos surge na pintura do tempo.

<sup>3</sup> Citado por Cruz 2006, p. 883

fachada da igreja dos Paulistas se apresentar em construção (que viria a ser terminada por volta de 1709-1710, segundo documentação coeva); iii) a questão da torre sineira da igreja de Santos-o-Velho, que estava ainda em construção em finais do século XVII, como referido por Ayres de Carvalho (Carvalho, 1962, p. 165) e confirmado documentalmente por Maria João Pereira Coutinho (Coutinho, 2010, p. 182). Acrescentem-se ainda outros elementos que nos permitem reforçar uma datação do painel como representação coeva do reinado de D. Pedro II e não do de D. João V, seu filho, como Vieira da Silva julgava.<sup>2</sup> Referimo-nos concretamente aos casos do Palácio da Ega, da Igreja de Santa Catarina de Monte Sinai e da igreja de Nossa Senhora da Encarnação ao Chiado.

## O Palácio da Ega ou dos Saldanha

Ficou a dever-se a João de Saldanha e Albuquerque (1637-1723) a iniciativa da construção do palácio nas terras que a família possuía na Junqueira. Datam de 1683 as primeiras notícias referentes a esta vontade de João de Saldanha, referenciadas em documentação que o opõe à coroa na disputa pela posse das terras, situadas na praia da Junqueira. Resolvidas as contendas a favor de João de Saldanha, provando que a sua família sempre administrou os referidos terrenos, dá-se início à construção do seu muito desejado palácio (Cruz, 2006, pp. 779-882).

As informações relevantes no processo de construção deste edifício, em termos de datação do nosso painel, remetem-nos para a documentação coeva que aponta a data da sua edificação. Em 1699, João de Saldanha pretendeu vender umas moradas de casas que possuía em S. João da Praça, no sítio de Alfama, a fim de poder continuar a custear as obras principiadas no seu palácio da Junqueira. Segundo o texto do alvará de autorização de venda das casas situadas a São João da Praça, somos informados que “as da junqueira que são dez moradas [aposentos] (...) o supplicante erigio a sua custa em dous contos e oito centos mil reis” (Cruz, 2006, p. 27). Por este documento se infere que nesta data já estaria edificado o palácio dos Saldanha à Junqueira e que a venda das casas que possuíam em S. João da Praça seria destinada a cobrir parte das despesas já efectuadas e, eventualmente, a ajudar a custear as obras de embelezamento dos interiores do palácio.

Para além desta fonte primária, também o testemunho prestado pelo Padre Carvalho da Costa, na sua *Corografia Portuguesa*, escrita em 1708/9 e publicada em 1712, vem reiterar esta datação quando descreve a casa dos Saldanha da seguinte forma: “huma dellas tem majestosas cazas, divididas em três quartos, com duas varandas, hum jardim no meyo, & outro, no quarto de bayxo, com muytas fontes artificiais, & nativas, cujas aguas regão vários pomares de todo o género de frutas”<sup>3</sup>. Paralelamente ao recenseamento documental, o *Grande Panorama de Lisboa* confirma-nos a existência do palácio e respectivo pátio, com a particularidade de já estar incluída a torre do apelidado salão Pompeia. Todavia, os estudiosos



deste assunto têm olhado para a representação deste palácio, julgando ver ou uma versão imaginada do mesmo, ou antes a Quinta das Águias (de construção bem mais tardia, entre 1713 e 1731, e por isso impossível de ser representada), esquecendo-se de notar que o pintor do nosso painel inverteu o modelo durante a fase de execução pictural do azulejo (fig. 2). Desta forma, a torre a Nascente, que pertence ao corpo virado a Sul com jardim baixo, surge-nos no painel ao contrário, colocada a Poente.

Em suma, fica pois comprovada a construção do palácio dos Saldanha à Junqueira no final do reinado de D. Pedro II (1699), facto reforçado pela iconografia do azulejo, na qual se vê o edifício no seu todo, isolado entre Belém e a escadaria de Santo Amaro. Com efeito, o surto construtivo de quintas de recreio nesta região de Lisboa será mais tardio e remete-nos já para a década de 30 do século XVIII, de acordo com a informação documental e iconográfica recolhida, por exemplo, por Artur Lamas e Jordão de Freitas (Lamas, 1925, pp. 119-143), (Freitas, 1946, pp. 177-200).

Fig. 2 – Da esquerda para a direita, Palácio de João de Saldanha e Albuquerque, Palácio de João de Saldanha e Albuquerque na actualidade, pormenor exterior do Salão Pompeia.

## Igreja de Santa Catarina de Monte Sinai

Segundo pesquisas recentes levadas a cabo pelos autores do texto, apurou-se a cronologia de intervenções a nível arquitectónico na igreja supra referida que aponta uma vez mais para uma datação de finais da centúria de seiscentos.

Documentação do arquivo paroquial da igreja de Santa Catarina, revela intervenções na torre sineira Nascente, datadas de cerca de 1699, pois nesse mesmo ano a 30 de Maio, a Irmandade dos Livreiros contrata-se com o mestre pedreiro Francisco Gomes para este executar *“huma torre na dita Igreja de Sancta Catherina do Monte Signay na forma de outra que se acha feita”* e que será *“tudo guarnesido de*





Fig. 3 – Pormenor da Igreja de Santa Catarina com a torre em construção.

*todas as quatro faces acabada com simalhas e piramedes*” (Coutinho, Vol. I, 2010, pp. 247-248). Com efeito, se observarmos com atenção a representação da igreja de Santa Catarina de Monte Sinai no *Grande Panorama*, reparamos que a mesma é desenhada com a referida segunda torre sineira em construção, tal como a documentação do arquivo da igreja confirma para o ano de 1699 (fig. 3).

Outro documento fundamental para esta questão é o recibo passado pelo mesmo mestre pedreiro à irmandade dos livreiros, com data de 17 de Fevereiro de 1701, no qual se dá por pago da obra que fez na igreja, nomeadamente, no telhado, nas naves e na torre e cimalha do frontispício (Coutinho, Vol. I, 2010, pp. 247-248). Podemos, assim, concluir através das informações que esta documentação nos faculta que a intervenção do mestre pedreiro Francisco Gomes na segunda torre sineira da igreja de Santa Catarina de Monte Sinai estaria concluída em Fevereiro de 1701, sendo que a sua representação no *Grande Panorama de Lisboa* se refere forçosamente a data anterior a esta.

## Igreja de Nossa Senhora da Encarnação

Embora existisse desde meados do século XVI a dedicação de uma paróquia ao orago de N.ª S.ª da Encarnação, não possuía porém uma sede própria, funcionando esta alternadamente na igreja de Nossa Senhora do Loreto ou na ermida de

N.ª S.ª do Alecrim. Só em 1698, por vontade da Condessa de Pontével, Elvira Maria de Vilhena, recentemente viúva, se intenta a fundação de uma igreja dedicada a Nossa Senhora da Encarnação, a ser erigida em terrenos doados pela mesma condessa. A autorização régia para a construção da nova igreja data de 6 de Junho de 1698 e a obra estaria terminada em Setembro de 1708 (Rodrigues, 1994, pp. 873-874), (Flor, S. 2005, pp. 293-309). Como bem provou Vieira da Silva, só em 1702 se procedeu à demolição do arco das Portas de Santa Catarina, pelo que o início dos trabalhos de edificação da igreja deverá remontar já ao início da centúria de setecentos (Vieira da Silva, 1987, Vol. I, p. 57).

A omissão da representação da igreja de Nossa Senhora da Encarnação no painel fica certamente a dever-se ao facto de esta ainda não estar construída no local que lhe foi destinado, isto é, fronteira à igreja de Nossa Senhora do Loreto que aparece com a fachada bem desafogada, voltada para o Tejo (fig. 4).

Fig. 4 – Frontispício da Igreja do Loreto e ausência da Igreja da Encarnação.



<sup>4</sup> Como ficou provado por Castilho, estas casas deixaram de pertencer aos Condes de Tentúgal, no início do século XVII (1619). Com efeito, desde o princípio de Seiscentos, a morada em causa deixara de pertencer aos Tentúgal (também Marqueses de Ferreira e mais tarde Duques de Cadaval), pelo que a associação efectuada por Rafael Moreira no trabalho supra-citado entre D. Jaime Álvares Pereira de Melo (1684-1749), 3.º Duque de Cadaval e a encomenda do painel de azulejos não tem qualquer cabimento possível para a história deste conjunto azulejar. Sobre a condição de cavaleiro da Ordem de Cristo, ver DGLAB/TT, *Habilitações de Santo Ofício*, Maço 105, Dilig. 1740.

<sup>5</sup> DGLAB/TT, *Cartório Notarial de Lisboa*, N.º 15 (antigo n.º 7 A), Cx. 73, L.º 368, fls. 21 v.º a 22.

<sup>6</sup> Cf. Arquivo da Paróquia de Santiago, *Róis de Confessados da Igreja de Santiago de Lisboa* (1693-1712).

<sup>7</sup> Apesar de não sabermos com precisão a data em que terão deixado de habitar a morada de casas em questão, certa é a entrada a 25 de Fevereiro de 1728 de D. Helena de Lafetat Teles e Távora para a irmandade das Almas da igreja de Nossa Senhora da Pena, cujo assento nos revela o facto da dita senhora e Manuel Ferreira de Macedo morarem na Rua direita dos Anjos, para além de registar o falecimento desta irmã, no ano de 1741, Cf. Arquivo Paroquial da Igreja da Pena, *Livro de Assento de Irmãos da Irmandade das Almas da Igreja da Pena*, p. 70.

No *Grande Panorama de Lisboa*, em perspectiva frontal, deveria observar-se, pelo menos, o alçado tardoz da igreja da Encarnação, caso esta já estivesse construída.

Concluindo, resta-nos acrescentar que todos estes contributos alicerçados na cuidadosa observação da feição dos edifícios representados, de que demos aqui apenas três exemplos paradigmáticos, a par do confronto com a documentação coeva, permitiram-nos recuar a datação deste painel para o final do século XVII, isto é, os anos de 1698 e 1699.

## O Palácio Ferreira de Macedo: história e circunstâncias

A necessidade de melhor compreender a existência do *Grande Panorama de Lisboa* leva-nos ao estudo da circunstância em que o mesmo nasce, sendo para essa análise necessário esclarecer alguns aspectos concernentes ao local para onde esta obra foi concebida, bem como traçar o perfil dos prováveis encomendadores (Rijo e Moreira, 2008).

De acordo com os trabalhos desenvolvidos por Júlio de Castilho, as casas hoje conhecidas por palácio Santiago eram, em meados do séc. XVII, pertença de D. João de Cárcome Lobo, cavaleiro professo da Ordem de Cristo (Castilho, 1938, pp. 185-218), (Andrade, 1948, pp. 75-91)<sup>4</sup>. Segundo levantamento documental por nós efectuado, estas moradas foram vendidas a Álvaro Ferreira de Macedo, a 26 de Fevereiro de 1681<sup>5</sup>, que à data vivia na Rua de Mataporcos (freguesia da Conceição Velha), sendo as ditas casas habitadas pela família, até ao ano de 1715. A aquisição das mesmas não terá sido pacífica, pois, em 1701, a família Cárcome Lobo ainda as disputava com Álvaro Ferreira de Macedo e, nos dois anos subsequentes, foram emitidas procurações, das quais se destaca a passada ao Dr. Francisco Aires Veloso, para tratar de negócios referentes à compra da dita morada (Castilho, 1938, pp. 185-218).

Entre os anos de 1692 e 1703, Álvaro Ferreira de Macedo consta dos “Róis de Confessados” da freguesia de Santiago, sempre na mesma habitação, localizada ora na “Rua direita de Santiago”, ora no “largo assima da Igreja [de Santiago]”<sup>6</sup>. O proprietário surge como titular do prédio urbano supra-referido, passando aparentemente a ser cabeça-de-casal, a partir de 1703, o filho Manuel Ferreira de Macedo. Após esta data, a restante família deixa de constar no referido arrolamento, figurando apenas no agregado familiar de Manuel Ferreira de Macedo, a saber, D. Helena de Lafetat Teles, sua mulher; D. Luísa de Távora, sua cunhada, e os vários filhos do casal.

Infelizmente perde-se o rasto da família nesta freguesia entre o ano de 1715 e o de 1728<sup>7</sup>, data a partir da qual começa a figurar o nome de Marcos Vieira (f. 4 de



Janeiro de 1730)<sup>8</sup> como proprietário e residente do espaço, segundo o cruzamento de dados recolhidos quer nos “Róis de Confessados” da freguesia de Santiago, quer nos “Livros da Décima da Cidade”. Com efeito, até 1824, o local pertence aos descendentes de Vieira, encontrando-se por diversas vezes devoluto, ou mesmo chegando a ser arrendado a terceiros, como aconteceu entre 1760 e 1765 com D. Madalena Vicência Mascarenhas<sup>9</sup>, senhora de Murça, ou, entre 1769 e 1772, com o desembargador Antônio Alves da Cunha e Araújo.

## A família Ferreira de Macedo

Sobre a figura de Álvaro Ferreira de Macedo, sabe-se que era natural de Barcelos, freguesia de São João de Chavão, casado com D. Catarina Ferreira de Abreu Barreiros, e que residiu durante alguns anos, como vimos, na rua de Mataporcos, sita na freguesia da Conceição Velha. Desse casamento resultaram alguns nascimentos com baptismos na freguesia, a saber, os de Antônio Ferreira de Macedo (b. 2 de Setembro de 1668)<sup>10</sup>, de Antónia Maria (b. 4 de Maio de 1670)<sup>11</sup>, de Manuel Ferreira de Macedo (b. 6 de Janeiro de 1672)<sup>12</sup> (Machado, 1747, p. 308) e de Valentim Ferreira de Macedo (b. 24 de Fevereiro de 1680)<sup>13</sup>. Já depois de ter mudado de residência para a freguesia de Santiago, conhecem-se nesse outro local de morada os assentos de outros filhos do mesmo casal: Raimundo Ferreira de Macedo (b. 4 de Outubro de 1691)<sup>14</sup> e Severino (b. a 20 de Outubro de 1692)<sup>15</sup>, que atestam a sua fixação no local, após a referida morada de casas ter sido adquirida por seus pais, ficando por apurar, até à data, os baptismos de Vicente e Teodoro Ferreira de Macedo.

Quanto à vida profissional de Álvaro, somos levados a crer que este procurava afirmar-se junto das mais importantes instituições da época: a Corte e a Igreja, apesar de ter iniciado actividade em trabalhos de carácter mais mecânico, mas prestigiantes, que certamente o catapultaram para o seio da esfera comercial. Veja-se pois a circunstância de ter desempenhado o papel de moedeiro e fornaceiro da Casa da Moeda a partir de 1665, lugar de que terá desistido no ano de 1698<sup>16</sup> (Sousa, 2006, pp. 41-49). Se na qualidade de fornaceiro esteve equiparado aos cunhadores (oficiais de grande destreza física), já ao ser investido como moedeiro, com nomeação real, foi igualado aos fidalgos e cavaleiros que ocupavam idêntico lugar nessa instituição<sup>17</sup> (Gomes, 1992, p. XI). Tal desempenho ter-lhe-á valido a absolvição régia num caso de perdão de uma dívida advinda de um privilégio de foro, datada de Agosto de 1685<sup>18</sup> (Silva, 1859, p. 46).

A 11 de Agosto de 1671, é-lhe passada carta de familiar do Santo Ofício que nos dá novas informações acerca deste indivíduo, morador em Lisboa, e que corrobora o facto de ser descendente de Cavaleiros. Nesse instrumento já consta como mercador, casado com Catarina Ferreira de Abreu e ambos moradores na cidade de Lisboa na dita rua de Mataporcos. É dado como natural da freguesia de S. João

<sup>8</sup> Cf. DGLAB/TT, *Registos Paroquiais de Lisboa*, Óbitos, Santiago, L.º 20, fl. 28. Curiosamente, Marcos Vieira faz testamento numa quinta que possuía em Belas, conjuntamente com Maria da Silva, sua mulher, a 21 de Julho de 1729, sendo este aberto a 4 de Janeiro de 1730. Nesse instrumento, mencionam que “(...) tem hum filho vnico por nome João Vieira da Silva (...)” e ordenam “(...) que todos os sucessores que sucederem neste Morgado terão os apelidos de Vieira, e Sylva assim como ja o tem o dito nosso filho, e primeiro chamado sucessor para memoria da nossa família, e decendencia (...)” (transcrição nossa). O casal institui por testamentos dois dos seus primos: Domingos da Silva Vieira e Diogo Vieira, determinando o seguinte: “(...) Deixo eu Marcos Vieira a meus sobrinhos Miguel, e Joseph filhos de meu Irmão que Deos haja Manuel Vieira; trezentos mil reis para ambos (...) Deixo a minha irmã Perpetua Vieira moradora no Conselho de Lanhoso cem mil reis de Legado por huma Só vez // e Mando que se dem des mil reis todos os annos a Madre Clara Rosa Rellegiosa porfeça no Convento de Chellas enquanto viver (...) Eu Maria da Sylva deixo a meu Irmão o Dezembargador Phelipe Ribeiro da Sylva coatrocentos outenta mil reis de legado (...) E a meu Irmão Joseph Ribeiro da Sylva deixo se lhe dem vinte e coatro mil reis cada anno de legado (...) E a meu Irmão o Pe. Mestre Fr. Francisco do Espírito Santo religioso da Ordem de S. Bento (...) lhe deixo coarenta e outo mil reis (...)” (transcrição nossa). Cf. DGLAB/TT, *Registo Geral de Testamentos*, L.º 194, fls. 169-170 v.º.

<sup>9</sup> Acreditamos que se trata de D. Madalena Vicência Mascarenhas (1716-1789), filha de D. Helena Josefa Nazaré de Lencastre e de D. João de Mascarenhas, 3.º marquês de Fronteira. A referência a “senhora de Murça” resultou seguramente do seu casamento com Luís Guedes de Miranda Henriques, filho de João Guedes de Miranda e neto de Luís Guedes de Miranda, 11.º senhor de Murça.

<sup>10</sup> DGLAB/TT, *Registos Paroquiais de Lisboa*, Baptismos, Nossa Senhora da Conceição Velha, L.º 2 B, fl. 43 v.º. Foi baptizado a 2 de Setembro de 1668 e teve por padrinho João Baptista Alves.

<sup>11</sup> *Idem*, fl. 61 v.º. Foi baptizada a 4 de Maio de 1670 e teve por padrinho o Doutor Alexandre da

Silva, inquisidor da Mesa Grande. Este inquisidor esteve ligado ao processo do Padre Antônio Vieira. D. Antônia Maria casou a 16 de Outubro de 1700 com José de Sousa Falcão Rebelo, figurando como moradora na freguesia de Santiago. São testemunhas do casamento Pedro da Rocha de Azevedo e Luís de Sousa, ambos criados dos contraentes. DGLAB/TT, *Registos Paroquiais de Lisboa*, Casamentos, Santiago, L.º 2, fl. 48.

<sup>12</sup> *Ibidem*, fl. 78. Foi baptizado a 6 de Janeiro de 1672 e teve por padrinho D. Fr. Gabriel de Almeida, bispo do Funchal. D. Frei Gabriel de Almeida foi em 1660 abade do mosteiro de Alcobaça e entre 1670 e 1674 bispo do Funchal.

<sup>13</sup> *Ibidem*, fls. 195-195 v.º. Foi baptizado a 24 de Fevereiro de 1680.

<sup>14</sup> DGLAB/TT, *Registos Paroquiais de Lisboa*, Baptismos, Santiago, L.º 2, fl. 69. Foi baptizado a 4 de Outubro de 1691 e teve por padrinho Roque Monteiro Paim. Roque Monteiro Paim (1643-1706), foi Comendador de Santa Maria de Campanhã, no bispado do Porto, da ordem de Cristo; doutor em Direito civil pela Universidade de Coimbra, secretário de estado do expediente a mercês de el-rei D. Pedro II, e seu grande valido; senhor da Honra de Alva, da Vila do Cano, dos Reguengos de Agrela e Maia; conselheiro da fazenda de capa e espada; desembargador extravagante da Casa da Suplicação, etc. Estudou na Universidade, onde se doutorou, conforme dissemos, regendo depois algumas cadeiras. Entrando na carreira da magistratura esteve na Relação do Porto, onde passou à Casa da Suplicação, em 1666. Deixando a magistratura por ordem de D. Pedro II, foi por ele nomeado seu secretário e juiz da Inconfidência, conselheiro da Fazenda, ouvidor da Casa de Bragança, e por várias vezes serviu os cargos de secretário de Estado, mercês e assinatura. Cf. “Paim (Roque Monteiro)”, in *Portugal – Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico*, Vol. V, Lisboa, João Romano Torres, 1915, pp. 376-377.

<sup>15</sup> *Idem*, fl. 71. Foi baptizado a 20 de Outubro de 1692 e teve por padrinho Manuel Ferreira de Macedo.

de Chavão, termo da vila de Barcelos, filho de *Francisco Ferreira de Macedo* e de *Isabel Martins*, naturais e moradores na já mencionada freguesia de S. João de Chavão. A sua mulher, Catarina Ferreira de Abreu, por sua vez, é apresentada como natural de Lisboa, baptizada na freguesia da Madalena, e filha de José de Carvalho e de Isabel de Abreu, ambos naturais da mesma cidade e moradores ao Pelourinho Velho<sup>19</sup>.

Ao adquirir as casas de D. João Cárcome Lobo “(...) *humas casas citas junto da Igreja de Sanctiago que partem com casas de Antonio de Oliveira escrivam (...) e com casas de Domingos Mesquita Teixeira (...)*” pela quantia de “(...) *duzentos trinta e tres mil, e tantos reis (...)*” figura novamente como mercador, o que legitima o poder económico que certamente detinha para poder efectuar a compra da referida casa<sup>20</sup>. Álvaro Ferreira de Macedo falece a 13 de Dezembro de 1704 na quinta de seu filho ao Lumiar, constando no seu registo de óbito que “*fes huns apontamentos*”<sup>21</sup>.

Quanto a Antônio Ferreira de Macedo, nascido em 1668, terá casado com D. Jerónima Maria Pimentel, viúva de Luís José da Silva, de quem terá tido descendência. Essa informação, que se encontra expressa num contrato de venda de um terreno na Carreira dos Cavalos ao desembargador Bartolomeu de Sousa Mexia, na qualidade de procurador da rainha da Grã-Bretanha, datado de 3 de Julho de 1702, torna-se fundamental para a percepção deste casamento, bem como para comprovar o bom matrimónio efectuado com a dita viúva, possuidora de casas nobres com poços de água, pomares de fruto e parreiras<sup>22</sup>. A mesma informação acerca deste casamento consta já no processo de Habilitação ao Tribunal do Santo Officio, datado de 30 de Agosto de 1696, onde a pureza de sangue de Antônio e o facto de este ser “*filho de pais de cabedais*” terá sido importante para o bom sucesso do mesmo<sup>23</sup>. Aliás, quando Antônio Ferreira de Macedo inicia o processo é dado como solteiro, constatando-se portanto que deverá ter contraído matrimónio entre Junho de 1695, data do início do mesmo, e Agosto do ano seguinte, quando o referido procedimento é dado por concluído<sup>24</sup>.

Do ponto de vista profissional desempenhou os cargos de Desembargador do Paço, Juiz de fora das vilas de Cabeço de Vide e de Alter Pedroso, sendo nomeado Ouvidor da vila de Fronteira, a pedido do Marquês desse local, no ano de 1694<sup>25</sup>. Com efeito, cruzando esta informação com os “Róis de Confessados” da freguesia de Santiago de Lisboa, entre 1694 e 1697, Antônio não consta do agregado familiar de Álvaro na sobredita habitação da “*Rua direita de Santiago [no] Largo assima da Igreja*”.

Durante a sua vida são-lhe concedidas inúmeras mercês na vigência de D. João V, nomeadamente em 1712<sup>26</sup>, 1724<sup>27</sup>, 1729<sup>28</sup> e 1730<sup>29</sup>, que lhe conferem o hábito da Ordem de Cristo e que o nomeiam Corregedor e Desembargador das ilhas. Apesar de existirem ainda algumas lacunas acerca da sua existência, voltamos a retomar o rasto deste Desembargador numa renúncia ao ofício de Contador do Mestrado de S. Bento de Avis feita por Manuel Ferreira de Macedo, seu filho, onde Antônio figura como fidalgo da casa de D. João V<sup>30</sup>.

## Os encomendadores: perfil e enquadramento social

No contexto histórico das casas de Santiago que temos vindo a descrever, a família Ferreira de Macedo, mercadores de “*grandes cabedais*”, era na transição do século XVII para o XVIII a natural responsável pela encomenda do *Grande Panorama de Lisboa*, em particular Álvaro Ferreira de Macedo, o seu filho primogénito António Ferreira de Macedo, que aí habitou até 1693, e entre 1697 e 1702, ou ainda o segundogénito Manuel Ferreira de Macedo, que terá herdado a casa a partir de 1703, como foi anteriormente explicado.

O facto de Álvaro e António, coetâneos da encomenda do conjunto, terem feito carreiras profissionais no círculo régio, contactando com afamados mecenas artísticos da época e comanditários eclesiásticos, tal como foi formulado por Júlio de Castilho, coloca-os numa posição propícia à encomenda de obras de arte prestigiantes e que lhes poderiam conferir maior notoriedade na esfera social. A escolha de alguns dos padrinhos de baptismo dos filhos de Álvaro, onde se incluem D. Fr. Gabriel de Almeida, bispo do Funchal (padrinho de Antónia Maria), ou Roque Monteiro Paim, secretário de Estado de D. Pedro II (padrinho de Raimundo Ferreira de Macedo), e que simultaneamente os situam na órbita das grandes encomendas de arte, testemunha esta procura de ascensão no domínio do social.

Os significativos rendimentos provindos de trocas comerciais efectuadas com o Brasil, tal como testemunha o teor de uma carta que o governador Francisco Sá de Meneses trocou com Álvaro Ferreira de Macedo, datada de 20 de Dezembro de 1684 (Almeida, 1946, p. 446), comprova esta asserção e leva-nos a considerá-lo com perfil idêntico ao de Antoine Magnonet, o encomendador de outra grande panorâmica da cidade de Lisboa, aquela encomendada para a igreja de S. Luís dos Franceses sob o título de *Nossa Senhora do Porto Seguro velando sobre a navegação comercial na barra de Lisboa* (Serrão, 2009, pp. 70-71). Apesar das diferenças temporais e materiais das obras, ambas se enquadram no domínio da exteriorização pública do poder económico dos seus encomendadores. A primeira envolvida pelo sentido pio da prática devocional e a segunda reforçando a apreensão do crescimento que a cidade ia sentindo, na esfera civil e palaciana.

## Fontes iconográficas

José Meco foi o primeiro investigador a preocupar-se com as fontes iconográficas utilizadas no *Grande Panorama de Lisboa* ao considerar uma das gravuras de Dirck van der Stoop, pertencente à série celebrativa do casamento de D. Catarina de Bragança, como modelo inspirativo da execução do Torreão do Paço da Ribeira (Meco, 1994, pp. 85-113).

<sup>16</sup> No Livro N.º 1552 de Matrícula dos Moedeiros (1641 a 1801), fl. 5 v.º, existente no Arquivo da Imprensa Nacional Casa da Moeda, encontra-se o assento que atesta que a 16 de Abril de 1665 Álvaro Ferreira de Macedo terá sido armado moedeiro no ofício de fornaceiro, pelo facto desse lugar ter vagado pelo falecimento de António Dias Alves. À margem encontra-se ainda a menção de que terá desistido, remetendo para a indicação expressa no fl. 28 v.º do mesmo livro, que refere por sua vez a sua substituição por Manuel Álvares Lousa, a 7 de Maio de 1698, pelo facto do lugar ter vagado por desistência.

<sup>17</sup> Alberto GOMES, na sua obra *Moedas Portuguesas na Época dos Descobrimentos 1385-1580*, refere o seguinte a propósito destes ofícios: “(...) Ficavam também desde então os moedeiros obrigados a residir dentro da cidade de Lisboa, ou fora dela até ao limite de 1 légua (mais tarde alargado às duas léguas), o qual não abrangia as povoações do outro lado do Tejo. Os oficiais e magistrados eram nomeados pelo rei e os restantes moedeiros pelo tesoureiro da casa, ouvido o respectivo cabido. Normalmente, o tesoureiro, escrivão, vedor e alcaide eram fidalgos ou cavaleiros; os mestres da balança, fundidores, salvadores e o abridor de cunhos eram ourives. Os fornaceiros (que faziam os discos) e os cunhadores (que faziam o dinheiro), eram pedreiros, picheleiros, forjadores ou cabouqueiros, a quem se exigia sobretudo força física e destreza a bater com o martelo” e “Fornaceiros – Moedeiros que transformavam os lingotes marcados, à custa de forjar, malhar e estender o metal, em chapas com a espessura pretendida (operação que hoje se designa por laminagem). As suas oficinas chamavam-se casas da fornaça (não confundir com casa da fundição), do ouro e da prata, organizando-se em grupos orientados por um capataz (as fornaças eram normalmente 2 no ouro e 5 na prata, entre 1517 e 1525)”.

<sup>18</sup> José Justino de Andrade e Silva, na obra *Collecção chronologica da legislação portugueza* remete para um documento constante no *Liv. X da Supplicação*, fl. 270 v.º: “Mandando ver as dividas que se offereceram contra Alvaro Ferreira de Macedo Moedeiro e Diogo Soares Familiar do

Santo Officio sobre o privilegio de foro em uma causa que traziam no Juizo da Moeda fui servido resolver o Doutor Marcos de Andrade Rua da Moeda remetesse ao Juiz do Fisco os que perante elle corriam entre as ditas partes porque o Alvará que o Senhor Rei Dom Henrique que Santa Gloria haja havia mandado passar em o anno de 1580 sobre os privilegio que concedeu aos Familiares do Santo Officio e Assentos tomados nesta materia se deviam observar como Lei para que os Juizes Seculares abstivessem de conhecer das causas cíveis dos Familiares em que fossem réus não querendo elles ser demandados senão no Juizo do seu fôro que lhes toca pelo dito privilegio O Regedor da Justiça ordene que sem embargo do Accordão que nesta causa teve a seu favor Alvaro Ferreira se dê á execução esta minha Resolução Lisboa 8 de Agosto de 1685”.

<sup>19</sup> DGLAB/TT, *Tribunal do Santo Officio*, Maço 1, Diligência 19.

<sup>20</sup> DGLAB/TT, *Cartório Notarial de Lisboa*, N.º 15 (antigo n.º 7 A), Cx. 73, L.º 368, fls. 21 v.º a 22. (transcrição nossa).

<sup>21</sup> DGLAB/TT, *Registos Paroquiais de Lisboa*, Óbitos, freguesia do Lumiar, L.º 01. fl. 106 v.º: “Aos treze dias do mes de Dezembro de mil setecentos e quatro annos falleceu no lumear Alvaro Ferreira cazado com D. Catarina d’Abreu Barreiros foi sepultado nesta igreja com todos os sacramentos, fês huns apontamentos – O Pe Cura Ignacio Rebello do Amaral” (transcrição nossa).

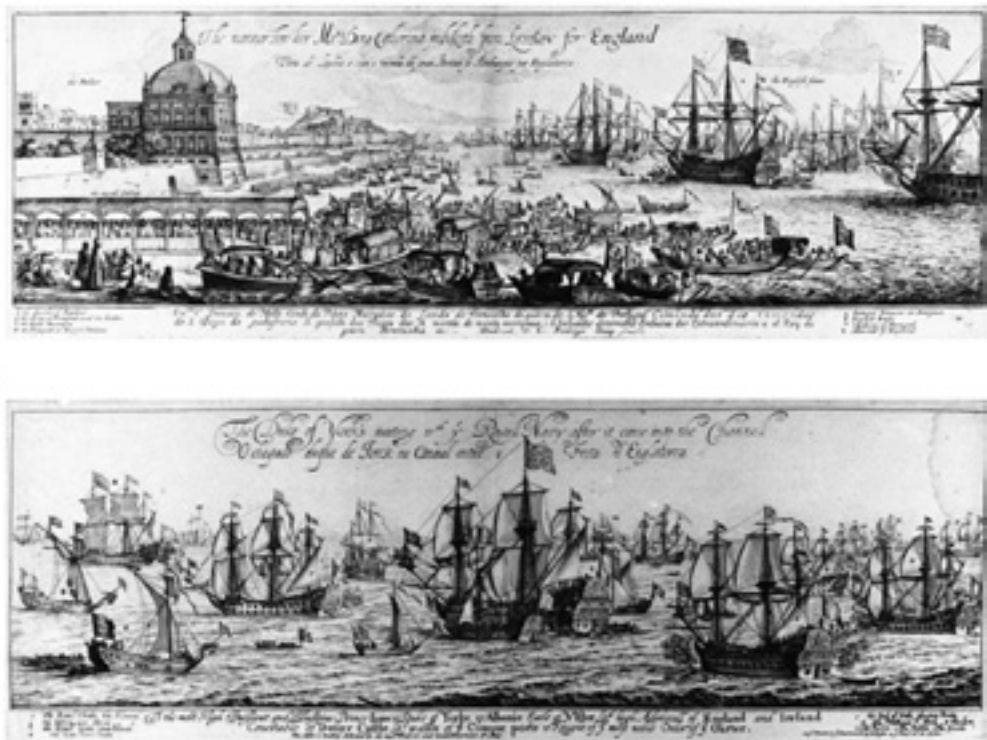
<sup>22</sup> Cf. DGLAB/TT, *C.N.L.*, N.º 1 (antigo 12 A), Cx. 76, L.º 328, fls. 36-37.

<sup>23</sup> Cf. DGLAB/TT, *Tribunal do Santo Officio*, Conselho Geral, Habilitações, Maço 35, doc. 879, 30 de Agosto de 1696. Através da leitura do processo constata-se que as inquirições começaram a 5 de Junho de 1695, sendo ouvidos para o devido efeito: Manuel Mendes Namão, familiar do Santo Officio e seu vizinho de infância; Manuel Álvares Sousa, mercador e morador na Rua de Mataportos, portanto vizinho como o anterior; Domingos Maciel, familiar do Santo Officio, conhecido do requerente desde a sua infância, bem como de

Posteriormente, tivemos ocasião de juntar outras fontes gravadas por Stoop a certos pormenores representados no painel de azulejos, nomeadamente o Palácio dos Marqueses de Castelo Rodrigo e a Igreja de São Paulo. Como se pode verificar, o painel apresenta um desenho menos preciso na transferência do modelo e, neste sentido, concordamos com o autor acima citado quando refere que as “*representações rigorosas da cidade não eram a preocupação constante ou prioritária dos pintores de azulejos*”. Ao associar a representação do Terreiro do Paço com a gravura daquele pintor holandês, José Meco levantava o véu em torno de uma questão complexa, relacionada com a encomenda, a produção e a disseminação de uma das séries iconográficas mais importantes da Lisboa pós-Restauração.

Como é sabido, entre 1661 e 1662, Stoop produziu 16 gravuras a água-forte, sendo 8 a representação de vistas da cidade de Lisboa e as restantes a visualização das festas de casamento da Rainha de Inglaterra. Toda a problemática tem sido alvo de recente re-avaliação e, embora se tenha chegado a conclusões importantes, a questão da divulgação e da circulação das imagens continua em aberto (Flor, S. 2012). No entanto, a releitura do contexto literário da época trouxe-nos alguma luz sobre o assunto que aqui trazemos para reflexão. É do conhecimento geral que, em 1662, foram produzidos seis textos em torno daquele casamento régio, os quais relatavam as festas, a viagem até Inglaterra, o encontro com a comitiva de Carlos II na cidade de Portsmouth, bem como a chegada a Hampton-Court e a Entrada Triunfal na capital inglesa, ocorrida a 23 de Agosto de 1662. Sabe-se inclusivamente que, em Inglaterra, foram publicados mais três textos sob a orientação do Padre Sebastião da Fonseca, figura da confiança político-religiosa da Rainha D. Luísa de Gusmão<sup>31</sup>. Lida no seu conjunto, a vasta literatura de cariz nacionalista publicada ao tempo levou-nos a considerar a existência de um projecto de edição unitária que incluísse as imagens impressas a ilustrar os vários textos propagandísticos. A colecção de Diogo Barbosa Machado (1682-1772), pertencente hoje aos fundos da Biblioteca do Rio de Janeiro, poderá reforçar esta nossa suspeita. Com efeito, segundo os mais recentes estudos sobre a colecção, sabemos que possuía centenas de opúsculos ou folhetos, coligidos em cerca de 134 tomos, nos quais se incluíam alguns dos relatos escritos no âmbito das Festas de 1661-1662, com a particularidade de ter apenas as águas-fortes abertas por Dirck Stoop (Monteiro 2005, pp. 127-154), (Faria, 2009, pp. 361-384). Desta forma, anexa à obra de António de Sousa de Macedo – *Relação das Festas* – encontravam-se as seguintes gravuras: “O Magnifique Entrada do Ambassadeur e Admiral Montagu em Lisboa”; “Reais Festas e Arcos Triunfais que se fizerão na partida da Sereníssima D. Catherina”; “Vista de Lisboa e como a Rainha da Grã- Bretanha se Embarquo para Inglaterra” e, por último, “O chegada do duque Jorck no Cannal entre o froto d’Englaterra” (fig. 5) (Galvão, 1876-77, pp. 249-257). De igual modo, os gravados de Dirck Stoop foram anexados às obras publicadas pelo Padre Sebastião da Fonseca: a título de exemplo refira-se que a “*Relaçam dedicada A Serenissima Senhora Rainha da Gran Bretanha da Iornada que fes de Lixboa athe Portsmouth*” tinha apenas a gravura “Disambarcação da Rainha da Gran Bretanha em Portsmui”. Por sua vez, a “*Relaçam dedicada as Magestades de Carlos e Cathe-*





rina Reys da Gran Bretanha da Jornada que fiserão de Porthsmouth the Antoncourt e entrada de Londres” apresentava a gravura “Passage del Rey de gran Bretanha Carolo II e o Rainha Dona Catarina de Portsmui per a Hamton-Court” e, finalmente, a “Relaçam das festas de Palacio e grandesas de Londres...”, publicada entre 1662 e 1663 em Londres na oficina de J. Martin, ostentava a imagem da “Entrada publica que a S.ma Rainha da Grã-Bretanha fês na cidade de Londres e como magnificamente foi recebida da nobresa e povo della em 2 de Setembro 1662”.

Em nossa opinião, a inclusão das gravuras de Stoop, acompanhando os textos de Antônio de Sousa de Macedo e do Padre Sebastião da Fonseca, não deverá constituir mera coincidência estética na organização da colecção de Barbosa Machado. Embora não tivéssemos notícia das gravuras terem efectivamente pertencido às obras, o que se verifica é uma articulação perfeita entre texto e imagem. Com efeito, a integração de gravuras em textos reflecte a necessidade de empregar “a imagem impressa como fonte histórica” e, neste sentido, a Coroa portuguesa seguiu o costume das mais importantes monarquias europeias onde, por exemplo, as batalhas (terrestres e navais) eram registadas por artistas especializados em tal género (Faria, 2009, p. 381), (Costa, 1925).

Os holandeses distinguiram-se nessa particularidade da pintura e, por isso, encontramos grandes nomes vindos dos Países Baixos a trabalhar nas cortes inglesa, francesa e espanhola. Uma vez mais reforçamos o papel de Dirck Stoop na disseminação da História de Portugal, dos seus acontecimentos mais recentes e do património

Fig. 5 – *Relacion de las Fiestas que se hizieron...* de Antônio de Sousa Macedo, ilustrada segundo Barbosa com as gravuras de Dirck Stoop.

seus pais há mais de 30 anos; Francisco Marques, familiar do Santo Ofício, igualmente conhecido da família há mais de 20 anos.

<sup>24</sup> *Idem.*

<sup>25</sup> Cf. DGLAB/TT, *Chancelaria de D. Pedro II*, Livro 38, fl. 245. Antônio Ferreira de Macedo é nomeado a 3 de Julho de 1693 Juiz de Fora das vilas de Cabeço de Vide e Alter, sendo referido no instrumento documental como Desembargador do Paço. Vide ainda no mesmo livro o fl. 453 v.º. Neste outro documento, datado de 20 Março 1694, Antônio é nomeado ouvidor da vila de Fronteira “sem embargo de residir na de Cabesso de Vide” onde servia como Juiz de Fora, por recomendação do Marquês de Fronteira.

<sup>26</sup> DGLAB/TT, *Registo Geral de Mercês*, D. João V, L.º 5, fl. 380 (25-06-1712). O bacharel António Ferreira de Macedo mantém os cargos que ocupa de juiz dos órfãos, provedor das obras, capelas, hospitais, confrarias, albergarias, contador das terças e resíduos da comarca de Torres Vedras. No instrumento é referida a filiação de Álvaro Ferreira de Macedo, bem como o facto de “tomar residência” nesse local.

<sup>27</sup> *Ibidem* (01-04-1724). É-lhe passada a carta do hábito da Ordem de Cristo do Convento de Tomar.

<sup>28</sup> *Ibidem* (13-11-1729). É-lhe passada carta para provedor de Torres Vedras, por mais três anos.

<sup>29</sup> *Ibidem* (08-03-1730). Provisão para que possa vestir beca de desembargador para com ela servir o lugar de corregedor das ilhas. *Idem*, fl. 380-380 v.º (28-06-1730). Alvará sobre a administração da capela instituída por D. Joana de Melo na igreja do convento de Santa Marta de Lisboa.

<sup>30</sup> *Ibidem*, L.º 38, fl. 476.

<sup>31</sup> “Relaçam da forma com que A Magestade del Rey da Grão Bretanha, manifestou a Seus Reynos, tinha ajustado seu casamento, com a Serenissima Infante de Portugal, a senhora Dona Catherina”;/ “Relacion de las Fiestas que se hizieron en Lisboa Con la nueua del casamiento de la Serenissima Infanta de Portugal Dona Catalina (ya Reyna de la Gran Bretana) con el Serenissimo Rey de la Gran Bretana Carlos Segvndo deste nombre, Y todo lo que sucedió hasta embarcarse para Inglatierra”;/ “Festas Reays na côrte de Lisboa, Ao feliz Cazamento dos Reys da graõ Bretanha Carlos, & Catherína. Em os, Touros que se correram no Terreiro do Passo em Outubro de 1661. Dedicadas a Evropa Prínceza de Phenicia. E Escritas Por Izandro, Aonio, e Luzindo, Toureiros de forcado”;/ “Quarto dia do Triunfo dos Animais escrito por Berardo Companheiro da Bandeirinha”;/ “Relaçam diaria da jornada que a Serenissima Rainha da Gram-Bretanha D. Catherina fez de Lisboa a Londres indo já desposada com Carlos IJ. Rey daquelle Reyno e das Festa, qve nelle se fizeram até entrar em seu Pa-

cultural da capital, desde os monumentos da época dos Descobrimentos até ao Paço da Ribeira, centro do poder da Monarquia restaurada.

Embora algumas das gravuras deste pintor tivessem sido reproduzidas em obras europeias coetâneas, todos os autores que se debruçaram sobre a figura de Stoop consideraram o conjunto no seu todo bastante raro e será necessário chegar até ao século XIX para, em Portugal, assistirmos aos esforços de D. Fernando II para reunir uma boa parte dele. O próprio monarca confessou em texto publicado postumamente que «as estampas de Stoop são estimadíssimas pelos amadores de estampas antigas e é bem singular que nós, que estes apontamentos escrevemos, não achássemos até agora, depois de pesquisas e indagações de muitos anos em Portugal senão uma única estampa de Stoop” (D. Fernando II, 1887, pp. 126-127), (Soares, 1971, pp. 616-617) e (Soares, 1947, pp. 310-311) na qual se referem as obras *Theatri Europae Sechster und letzter... durch Juhennem Georgium...*, Frankfurt, 1663 e *Beschryving van Spanjen en Portugal Waar... 1716*, esta editada por Pieter van der Aa.

Neste contexto, percebemos melhor o valor que a presença desta fonte iconográfica tem para a execução do *Grande Panorama de Lisboa*.

Em pleno século XVII, poucos seriam os possuidores das gravuras produzidas já em solo inglês, como ficou provado pelos estudos de Ernesto Soares e Antony Griffiths, o que significa que as mesmas não estavam facilmente à disposição dos potenciais interessados na sua aquisição e posterior divulgação (Bryan, 1903, p. 768), (Griffiths, 1998). Segundo este autor, existiam na colecção Sutherland e na do Arquiduque Carlos em Viena séries completas, tanto do Casamento como das Vistas de Lisboa respectivamente, embora não nos assegure que as mesmas estivessem na posse destes proprietários desde o século XVII.

Assim, a chegada de D. Catarina de Bragança a Lisboa em 1693 poderá ter alterado a situação, não só pelo saudosismo de ver a Rainha regressar e relembra os tempos áureos da concretização do Tratado de Whitehall, como também pelo regresso físico desse material iconográfico.

Como recentemente tivemos a oportunidade de comprovar, desde 1699 que D. Catarina de Bragança, em conjunto com D. Pedro II, adquiria terrenos junto ao sítio da Bemposta, considerado local apazível, onde pudesse finalmente retirar-se a fim de levar uma vida mais afastada das arrelias da corte (Flor, S. 2012), (Coutinho, 2012). Ao todo foram compradas cerca de 25 propriedades em torno da Rua Larga da Bemposta, a saber Carreira dos Cavalos, Campo de Santa Bárbara, Cabeço de Bola, etc. Os vendedores variaram observando-se, em inúmeras escrituras, o nome da mais alta nobreza até ao mais simples artífice.

No meio deste rol, um nome será de salientar: o do Desembargador António Ferreira de Macedo, como vimos filho de Álvaro Ferreira de Macedo, um dos mais eminentes moradores das casas a Santiago, a quem D. Catarina comprou uma Quinta na Carreira dos Cavalos pelo preço de 1600 rs. (Flor, S. 2012).

A proximidade residencial, bem como as relações privilegiadas de negócio estabelecidas entre o Desembargador e a *entourage* de D. Catarina de Bragança, em

particular o seu esmoler-mor Pe. Manuel Pereira, terão fornecido a ocasião do conhecimento, troca e influência daquele gravado junto a uma obra de azulejo que, por esses anos, se executava numa oficina lisboeta. Seguindo a prática corrente nas relações estabelecidas entre encomendadores e artistas, torna-se pois muito provável que Ferreira de Macedo fornecesse o desenho gravado para a pintura da frente Ribeirinha, verdadeiro cartão-de-visita do porto lisboeta, onde a família Ferreira de Macedo prosperava através da sua actividade mercantil.

## Em torno da execução do painel

Apurada a datação e as circunstâncias da encomenda do *Grande Panorama de Lisboa*, importa agora debruçarmo-nos sobre a questão da autoria, partindo de dois pressupostos que nos parecem evidentes. Por um lado, assumimos que se trata de uma peça realizada na centúria de Seiscentos, isto é, pelos anos de 1698 e 1699. Por outro lado, apoiados em análises laboratoriais, consideramos estar perante uma obra executada em oficina nacional, o que exclui a hipótese, bastante comum ao tempo, de se poder tratar de uma encomenda estrangeira (Simões, 1959, pp. 29-36), (Carvalho, Vaz, et al., 2009), (Flor, Carvalho et al., 2012). A questão da autoria do painel não é fácil de abordar, não só pela manifesta escassez de elementos documentais com que nos deparámos, mas também porque a diversidade de artistas activos no final do século xvii e princípios do xviii, habilitados a executar obra de azulejaria, parte dela hoje desaparecida, relança a problemática em torno da sempre difícil tarefa de atribuição (Serrão, 2001, pp. 125-148), (Simões, 2002) e (Coutinho, Ferreira, et al., 2010).

Augusto Vieira da Silva, o primeiro como vimos a pronunciar-se criticamente sobre o *Grande Panorama*, limita-se apenas a aludir ao “desconhecido artista”, ou ao “desenhador” da obra, sem tentar uma atribuição concreta: “Os desenhos parciais, de que o desconhecido artista se serviu para compor o panorama de Lisboa, não foram, na sua reunião, subordinados rigorosamente à sua exacta e sucessiva situação topográfica. Se isto é assim para os painéis centrais, então quando chegou aos dos extremos o desenhador pôs de parte toda a consideração das distâncias e acumulou ou encaixou os edifícios ao acaso ou onde supôs que melhor efeito produziria” (Vieira da Silva, 1932, p. 245). Alguns anos mais tarde (1947), João Miguel dos Santos Simões, sem concretizar um nome de um artista em particular, reconhece na concepção e execução do painel o fabrico de uma oficina de Lisboa (Simões, 1947, p. 70).

A primeira atribuição mais concreta que encontrámos durante a nossa pesquisa foi levada a cabo por José Meco que, num estudo publicado em 1981, levanta a hipótese de se tratar do pintor Gabriel del Barco, com actividade conhecida entre 1669, data da chegada a Portugal e 1703, momento que coincidirá com a última obra realizada (Simões, 1973, p. 51), (Meco, 1989, pp. 66-69) e (Carvalho, 2011,

*lacio, Lisboa; “Relaçam da chegada Del Rey a Portsmout, & do que nella se tem passado até Domingo 26 de Junho de 1662”;/ “Relaçam da Sahida de Portsmout até o Palacio da Quinta de Hanptamcirt”;/ “Relaçam da Entrada de Suas Magestades em Londres, sahindo do Palacio de Hanptamcourt, em tres de Settembro de 1662”;/ “Relaçam dedicada A Serenissima Senhora Rainha da Gran Bretanha da Iornada que fes de Lixboa athe Portsmouth pelo P. Sebastião da Fonseca ...”;/ “Relaçam dedicada as Magestades de Carlos e Catherina Reys da Gran Bretanha da Jornada que fiserão de Porthsmouth the Antoncourt e entrada de Londres pelo P. Sebastião da Fonseca”, e “Relaçam das festas de Palacio e grandesas de Londres dedicada A Magestade da Serenissima Rainha da Gran Bretanha pelo P. Sebastião da Fonseca...”*

pp. 227-244). Esta atribuição, bem como a datação proposta de cerca de 1700 para a execução do *Grande Panorama* foram consideradas por vários autores, após a publicação do estudo complementar de José Meco em 1994, e que demos notícia no início deste trabalho. Sublinhe-se que esta tese foi, desde cedo, aceite pelo Museu Nacional do Azulejo e ainda hoje prevalece no âmbito da exposição permanente da peça e na literatura produzida com a chancela desta instituição museológica (*Azulejos*, 1991, p. 129), (Pereira, 2007, p. 300) (Mântua, 2008, pp. 18-25) (Matos, 2009, p. 9) (Flor, S. 2009, pp. 72-73) e (Pais, 2011, 74-77).

Para o presente estudo do painel de azulejos, desenvolvemos esforços para encontrar outros dados relativos à questão da autoria.

De um modo geral, entre a pesquisa documental e a análise plástica comparativa entre o *Grande Panorama de Lisboa* e as peças devidas à arte de Gabriel del Barco, concordamos com a atribuição proposta, sendo que a datação, como vimos, deverá ser afinada para os anos de 1698 e 1699. É certo que a comparação do painel que representa a vista de Lisboa com a obra narrativa e/ou decorativa de Barco reveste-se de enorme complexidade, visto que a temática iconográfica por si só obrigou o autor a utilizar moldes e estratégias próprias da arte da pintura, dando, por exemplo, primazia à figuração dos primeiros planos na economia geral da cena.

No entanto, a expressividade emprestada às pinceladas de azul, em interessantes aguadas de densidades progressivas, é comum a todas as obras de Barco e está bem patente no *Grande Panorama de Lisboa* (fig. 6). Além disso, este pintor, que ao tempo explorava experimentalmente as potencialidades dessas aguadas, revela certas dificuldades, algo ingênuas, no lançamento arquitectónico de edifícios e espaços, com notórias deficiências na perspetivação dos mesmos. A excepção



Fig. 6 – À esquerda, pormenores do “Grande panorama”, MNAz. À direita, pormenores azulejos Ig. Santiago (Évora) – 1699



registra-se apenas na pintura do torreão do Paço da Ribeira, onde Gabriel del Barco utilizou uma gravura e, por conseguinte, superou a dificuldade, assegurando a correcta representação deste importante edifício civil. De resto, este recurso foi por diversas vezes aplicado pelos pintores da época, caso do cunhado Marcos da Cruz (c.1610-1683), que se afigura sempre melhor pintor, quando aproveita gravuras para a execução das telas (Flor, S. 2010-11).

As semelhanças plásticas patentes entre a obra de Barco e o *Grande Panorama*, tanto nas arquitecturas, como nos fundos paisagísticos de nuvens cumuliformes e de relevo acidentado, com apontamentos de natureza vegetal, são por demais evidentes e reforçam aquilo que José Meco antevira nos trabalhos dedicados ao pintor espanhol.

Todavia, estamos em crer que, atendendo às dimensões consideráveis do painel e ao número elevado de encomendas que Gabriel del Barco por esses anos satisfazia para Évora, Arraiolos e outros locais em Lisboa, o *Grande Panorama* resulta com forte probabilidade de uma obra oficial, isto é, uma peça que contou com a participação de mais do que um pintor na sua execução. Com actividade comprovada (e assinada) que remonta pelo menos ao início da década de 90 na empreitada azulejar da igreja de São Vítor em Braga (fig. 7), entre 1698 e 1699, Gabriel del



Fig. 7 – À esquerda, pormenor azulejo Ig. São vítor (Braga) – 1691, em cima pormenor da assinatura do pintor Gabriel del Barco

<sup>32</sup> Cf. Arquivo da Paróquia de Santiago, *Róis de Confessados da Igreja de Santiago de Lisboa* (1693-1712): ano de 1700 – Álvaro Ferreira de Macedo, Catarina Ferreira de Abreu Barreiros, Antónia Maria de Macedo filha, *Dezembargador António Ferreira de Macedo filho*, Valentim Ferreira de Macedo filho, Teodoro Correia de Macedo filho menor, Catarina Barreiros de Abreu viúva, Maria Magdalena Criada, Joana Maria Criada, Luís de Sousa pagem; Francisco Pereira, Manuel dos Santos, António Machado caminheiro, Manuel da Costa pintor.

Barco e a sua oficina tinham agora que dar resposta a várias encomendas de vulto, designadamente para a Sala da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja de São Mamede e para a Igreja de Santiago em Évora; para a igreja do Convento dos Lóios em Arraiolos e para locais ainda não determinados na cidade de Lisboa, além do revestimento da capela-mor da igreja de São Bartolomeu da Charneca (Simões, 1979, p. 23).

Esta afirmação encontra-se perfeitamente adequada às práticas de pintura da época e a de azulejo não constituiu excepção. Além disso, é visível em várias zonas do painel outras sensibilidades plásticas distintas da mão dominante de Barco, ainda que detenha uma notável unidade de estilo. Sem encontrar evidências documentais que o comprovem, ficam estas chamadas de atenção para futuras pesquisas a empreender no âmbito do funcionamento das oficinas de pintura em Lisboa no período barroco.

Todavia, a pesquisa documental desenvolvida para a redacção do presente artigo revelou-se uma vez mais profícua, na medida em que a análise demorada dos “Róis de Confessados” da freguesia de Santiago, designadamente os que habitavam a rua larga ou a rua direita de Santiago, mostrou alguns dados importantes para a problemática da autoria do *Grande Panorama*. Com efeito, a leitura relativa ao ano de 1700, data que coincide sensivelmente com a época da execução e montagem do painel, revela-nos que para além dos habituais moradores da casa de Álvaro Ferreira de Macedo (referidos por exemplo nos anos imediatamente anteriores e subsequentes), estão também associados os nomes de um Manuel dos Santos e um Manuel da Costa.<sup>32</sup> Se no primeiro caso não possuímos a respectiva indicação do estatuto social, o mesmo não acontece com o segundo que sabemos ser um pintor. Esta circunstância conduz-nos à hipótese de se tratar de um artista envolvido na empreitada do *Grande Panorama*, quer como aprendiz de Gabriel del Barco, quer como colaborador com oficina independente. É possível que este artista seja o mesmo que é dado como morador na rua de São Bento às Trinas e referido como pintor de azulejo uns anos mais tarde, em 1712, bem como aquele que surge mencionado na Irmandade de S. Lucas nos anos de 1714 e 1720 (Teixeira, 1931, pp. 83 e 90) e (Queirós, 2002, p. 427). Além destas ocorrências, geralmente citadas a propósito do pintor Manuel da Costa, identificámos outra que o localiza na freguesia de Santa Catarina em 1718 como morador nas Escadinhas da Banda do Mar (Coutinho, Ferreira, et. al, 2011, p. 46).

Poderemos ainda aceitar como hipótese de trabalho que a referência a Manuel dos Santos naquele “Rol” aluda ao pintor de azulejo do mesmo nome que teve o seu início de carreira junto de Gabriel del Barco, como ficou demonstrado por José Meco. A obra atribuível a Manuel dos Santos distribui-se entre a igreja paroquial de Santiago e São Mateus do Sardoal (1703), onde terá colaborado em parceria com o mestre; o conjunto do convento de Nossa Senhora da Conceição de Estremoz (1706); o conjunto da igreja da Misericórdia de Olivença (1723), sendo que a mais antiga referência documental ao artista remonte ao ano de 1702 nos registos da Irmandade de S. Lucas (Teixeira, 1931, p. 76) e (Meco, 1980, pp. 75-160).

Infelizmente, os dados agora revelados não são inequívocos quanto à questão de uma possível intervenção destes (dois?) pintores na obra do *Grande Panorama* que teve como principal responsável Gabriel del Barco. No entanto, tomando por base a análise plástica efectuada e a pesquisa documental em torno dos moradores da casa de Álvaro Ferreira de Macedo, somos obrigados a discutir novas propostas de trabalho e tentar, num futuro próximo, esclarecer a questão dos epígonos de Barco em Lisboa, pouco antes do fulgor artístico do apelidado Ciclo dos Mestres.

## Síntese final

A data da execução do *Grande Panorama de Lisboa* deve ser encontrada entre os anos de 1698 e 1699, tratando-se portanto de uma obra seiscentista e espelho da cidade ao tempo do reinado de D. Pedro II. Todos os dados documentais até agora reunidos apontam para as figuras de Álvaro e António Ferreira de Macedo como possíveis encomendadores do painel para revestir um dos espaços do Palácio de Santiago, outrora morada dos Condes de Tentúgal mas deixou de o ser, logo no início do século XVII.

Imbuída de um espírito revelador de uma clara ascensão social, a família Ferreira de Macedo ostentava na sua morada elementos iconográficos em torno da órbita régia, reavivados pelo regresso a Lisboa de D. Catarina de Bragança.

A atribuição a Gabriel del Barco deverá ser mantida, considerando-o mestre principal de tão extensa campanha. Todavia, saliente-se a extraordinária coincidência da presença única no Palácio de Santiago, para o ano de 1700, de Manuel dos Santos, possivelmente o pintor do círculo de Barco, e de Manuel da Costa, pintor de azulejos, como eventuais colaboradores, numa época em que a oficina assegurava outras empreitadas.

A presença do retrato da cidade como motivo decorativo de duas salas do Palácio de Santiago parece traduzir justamente o sentido da posse simbólica da capital e a consagração da ascensão social e financeira da família no contexto político e cultural da Lisboa do final de Seiscentos.<sup>33</sup> ●

<sup>33</sup> Os autores deste texto querem agradecer à Direcção-Geral de Património Cultural e à Câmara Municipal de Lisboa as facilidades concedidas na obtenção dos créditos fotográficos das imagens inseridas, em virtude do projecto de investigação em curso “Lisboa em azulejo antes do Terramoto de 1755” – PTDC/EAT-EAT/099160/2008. Os autores agradecem ainda aos colegas Ana Cristina Leite, António Miranda, Hugo Xavier, Isabel Lage, Rui Matos, Sandra Costa Saldanha, Sofia Tempêro e ao Pároco da Igreja de São Vítor (Braga).

## Bibliografia

AZULEJOS, *Catálogo*, Exposição da «Europália 91 Portugal», 1991. Bruxelas: Banco Borge e Irmão : Banco de Fomento e Exterior : Crédit Communal.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de. *Inventário dos Manuscritos da Biblioteca da Ajuda Referentes à América do Sul*. 1946. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

BRYAN, Michael. *Dictionary of Painters and Engravers illustrated*. 1903. London: George Bill & Sons.

CARVALHO, Ayres de. *D. João V e a Arte do seu Tempo*, Vol. II. 1962. Lisboa: Edição do Autor.

CARVALHO, Ana, P., Vaz, Maria F. et al. «Chemical and mineralogical characterization of ancient Portuguese ceramic tiles». 2009. Trabalho apresentado em Seminário Internacional «Conservation of glazed tiles – research and practice», in *Conservation of glazed tiles*. Lisboa.

CARVALHO, Maria do Rosário Salema de. “Gabriel del Barco: la influencia de un pintor español en la azulejería portuguesa (1669-1701)”. *Archivo Español de Arte*. 2011. Vol. 84, n.º 335. Madrid: CSIC.

CASTILHO, Júlio. *Lisboa Antiga, Bairros Orientais*. Vol. XI, 2.ª edição. 1938. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

COSTA, J.C. Rodrigues da. “João Baptista gravador português do século XVII (1628-1680)”. *Contribuição para a História da Gravura em Portugal*. 1925. Coimbra: Imprensa da Universidade.

COUTINHO, Maria João Pereira. *A Produção Portuguesa de Obras de Embutidos de Pedraria Policroma (1670-1720)*. Vol. I. Tese de Doutoramento em História (especialidade em Arte, Património e Restauro). 2010. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

COUTINHO, Maria João Pereira. “O núcleo habitacional na órbita do Paço da Bemposta: aquisições e artistas”. *Actas do 1.º Encontro do Palácio Centeno*. 2012. Maria Antónia ATHAYDE (coord.). Lisboa: DRLVT/Universidade Técnica de Lisboa (no prelo).

COUTINHO, Maria João Pereira, FERREIRA, Sílvia, et. al., “Contributos para o conhecimento dos pintores de Lisboa na época barroca (1664-1720). 2011. Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, série IV, n.º 96, 1.º tomo.

CRUZ, Maria Cristina de Carvalho Barbosa da. *A Casa Nobre dos Saldanha no Sítio da Junqueira*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Moderna, Arquitectura e Urbanismo. 2006. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

FARIA, Miguel Figueira, “A colecção de retratos de Diogo Barbosa Machado”. 2009. *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 7-8.

ANDRADE, Ferreira de, *A Freguesia de Santiago*. Vol. I. 1948. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

FLOR, Pedro, Carvalho, Ana P., et al., «Characterization of the ceramic glazed tiles of the Palácio Almada», Trabalho apresentado em Congresso Azulejar, in *Congress Azulejar: Conservação de Revestimentos Azulejares em Fachadas*, 2012. Aveiro.

FLOR, Susana Varela. “Barroco e Neoclássico nos tectos da Igreja de Nossa Senhora da Encarnação em Lisboa. 2005. *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 4.

FLOR, Susana Varela. “Grande Panorama de Lisboa”. *Azulejos – Obras do Museu Nacional do Azulejo*. 2009. Paris: Ed. Chandeigne.



FLOR, Susana Varela. “As relações artísticas entre pintores a óleo e de azulejo perspectivadas a partir da oficina de Marcos da Cruz (a. 1637-1683). 2010-11. Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, n.º 9-10.

FLOR, Susana Varela. “O regresso de D. Catarina de Bragança a Lisboa: as residências e a família”. *Actas do 1.º Encontro do Palácio Centeno*. 2012. Maria Antónia ATHAYDE (coord.). Lisboa: DRLVT/Universidade Técnica de Lisboa (no prelo).

FLOR, Susana Varela. *Aurum Reginae or Queen-Gold – Retratos de D. Catarina de Bragança entre Portugal e a Inglaterra de Seiscentos*. 2012. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança.

FREITAS, Jordão de. “Paço Real de Alcântara – sua localização. Elementos para a sua história desde o domínio filipino”. 1946. *Olisipo*, n.º 36.

GALVÃO, Benjamim Franklin Ramiz. “Diogo Barbosa Machado”. *Annaes da Bibliotheca do Rio de Janeiro*. Vol. I. 1876-1877. Rio de Janeiro: Typographia G. Leuzinger & Filhos

GOMES, Alberto. *Moedas Portuguesas na Época dos Descobrimentos 1385-1580*. 1992. Lisboa: Ed. Autor.

GRIFFITHS, Anthony. *The Print in Stuart Britain 1603-1689*. 1998. Catálogo da Exposição. London: British Museum Press.

João Miguel dos Santos Simões (1907-1972). 2007. Catálogo da Exposição. Lisboa: IMC/MNAz.

LAMAS, Artur. *A Casa-Nobre de Lázaro Leitão no sítio da Junqueira*. 1925. Lisboa: Imp. Lucas.

MACHADO, Diogo Barbosa de. *Biblioteca Lusitana*. Tomo II. 1747. Lisboa: Officina de Ignacio Rodrigues.

MÂNTUA, Ana Anjos. “Do convento da Madre de Deus ao Museu Nacional do Azulejo”. *As Coleções do Museu Nacional do Azulejo de Lisboa*. 2008. Catálogo da Exposição na Galeria de Arte do Sesi – Centro Cultural FIESP – Ruth Cardoso. São Paulo.

MATOS, Maria Antónia Pinto de. “Introdução”. *Azulejos – Obras do Museu Nacional do Azulejo*. 2009. Paris: Ed. Chandeigne.

MECO, José. “Azulejos com Iconografia de Lisboa”. 1994. *Olisipo* II série, n.º 1.

MECO, José. “Azulejos de Gabriel del Barco na região de Lisboa”. 1979. *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, n.º 85.

MECO, José. “Gabriel del Barco”. *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. 1989. José Fernandes PEREIRA (dir.). Lisboa: Ed. Presença.

MECO, José. “O pintor de azulejos Manuel dos Santos – Definição e análise da obra”. 1980. Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, série III, n.º 86, 1.º tomo.

MONTEIRO, Rodrigo Bentes. “Recortes de Memória: Reis e Príncipes na Coleção Barbosa Machado”. *Culturas Políticas – Ensaios de História Cultural, História Política e Ensino da História*. 2005. Rachel SOIHET, Maria Fernando BICALHO, Maria de Fátima GOUVEIA (coord.). Rio de Janeiro: Mauad.

PAIS, Alexandre. “Silhar de azulejos *Grande Vista de Lisboa*”. *Museu Nacional do Azulejo*. 2011. Maria Antónia Pinto de MATOS (coord.). Vila do Conde: Quidnovi.

PEREIRA, João Castelo-Branco. 1995. *As Coleções do Museu Nacional do Azulejo*. Lisboa: Scala Books / IPM.

QUEIRÓS, José. *Cerâmica Portuguesa e outros estudos*. 2002. Lisboa: Ed. Presença. 4.<sup>a</sup> ed.

RIJO, Delminda, MOREIRA, Francisco. “A freguesia de Santiago na Lisboa de Seiscentos: um retrato social”, *Demografia Histórica de Lisboa – Jornadas*. 2008. Núcleo de Demografia Histórica e História Social de Lisboa – Gabinete de Estudos Olisiponenses. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

RODRIGUES, Maria João Madeira. “Senhora da Encarnação (igreja da Nossa)”. *Dicionário da História de Lisboa*. Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA (dir.). 1994. Lisboa: Carlos Quintas e Associados.

SAXE-COBURG-GOTHA, D. Fernando II de. “O pintor e gravador a água-forte Dirk (Rodrigo) Stoop”. 1887. *Boletim da Real Associação dos Architectos e Archeologos Portugueses*, n.º 8, II série, tomo V.

SERRÃO, Vítor. “António Pereira Ravasco ou a influência francesa na arte do tempo de D. Pedro II”. *A Cripto-História de Arte – análise de obras de arte inexistentes*. 2001. Lisboa: Livros Horizonte.

SERRÃO, Vítor. “Nossa Senhora da Boa Viagem velando pela protecção do comércio na barra de Lisboa”. *Encompassing the globe, Portugal e o Mundo Nos Séculos XVI e XVII*. 2009. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.

SILVA, Augusto Vieira da. *As Muralhas da Ribeira de Lisboa*. Vol I. 1987. 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

SILVA, Augusto Vieira da. “Panorama de Lisboa em azulejos existente no Museu Nacional de Arte Antiga”. *Armas e Troféus*. Vol. I. 1932. Lisboa: (reeditado em *Dispersos*, Vol. II, 1966).

SIMÕES, João Miguel Antunes. *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II – Ambientes de trabalho e mecânica de mecenato*. 2002. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

SIMÕES, J.M. dos Santos. *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 1979. Lisboa: FCG.

SIMÕES, J.M. dos Santos. *Azulejos – 6.ª Exposição Temporária de Azulejos do Museu Nacional de Arte Antiga*. 1947. Catálogo da Exposição. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.

SIMÕES, J. M. Santos, “Gabriel del Barco”. *Dicionário da Pintura Universal*. Vol. III. 1973. José-Augusto FRANÇA (dir.). Lisboa: Estúdios Cor.

SIMÕES, J.M. Santos. *Carreaux céramiques hollandais au Portugal et en Espagne*. 1959. Haia : Martinus Nijhoff.

SOARES, Ernesto. *Dicionário da Iconografia Portuguesa*. Vol. I. 1947. Lisboa: IAC.

SOARES, Ernesto. *História da Gravura Artística em Portugal*. Vol. II. 1971. Lisboa: Livraria Sam Carlos .

SOUSA, Rita Martins de. *Moeda e Metais Preciosos no Portugal Setecentista 1688-1797*. 2006. Lisboa: INCM.

TEIXEIRA, F. Garcez. *A Irmandade de São Lucas*. 1931. Lisboa: Imp. Beleza.